
東北芸術工科大学 紀要

BULLETIN OF TOHOKU UNIVERSITY OF ART AND DESIGN

第25号 2018年3月

死の表現者

— モーリス・ブランショの芸術論 —

A Figurer of the Death

— Maurice Blanchot's Theory of Art —

小原 拓磨 | OBARA Takuma

死の表現者

— モーリス・ブランショの芸術論 —

A Figurer of the Death

— Maurice Blanchot's Theory of Art —

小原 拓磨 | OBARA Takuma

We discuss the art theory of Maurice Blanchot, an influential French thinker in the 20th century, with one of his main published works, *L'Espace littéraire*. According to Blanchot, the experience that occurs in an artist such as Van Gogh is a fatal encounter with “the impersonal death”, and then it took him his lifetime to attempt to express it and to fail.

In Blanchot's point of view, while philosophers grasp and sublate the death as one's proper possibility, artists show with their failure the impossibility to appropriate the death. So Blanchot thinks that artists affirms the impersonal death and their activities are the movements to pose or respect “the other” as such. Therefore the art is the activities that encounter with the other, try to express it, fail and repeat. This is the art theory of M. Blanchot.

Keywords:

哲学、フランス現代思想、芸術論、死、ブランショ

philosophy, French modern thought, art theory, death, Blanchot

1. はじめに

本稿は、二十世紀フランスの思想家・文芸批評家であるモーリス・ブランショの芸術論を、とくに彼の前期の主著である『文学空間』（一九五五年）にもとづいて取り上げる。この著作は主に『レ・タン・モデルヌ』や『クリティック』に一九五一年から一九五五年にかけて掲載された論考をもとに編集されたもので、夜、不眠、絶望、死といった諸主題の観点から、芸術の本質に迫っている。

一般に、ブランショについて語られるとき、多くは彼の文学論や政治論、あるいはそのユダヤ思想やホロコーストの問題について追究される。もともとブランショ自身の文章がきわめて晦渋であり、そこから紡ぎだされる思考もまたひどく難解であることもあって——にもかかわらず、当時の知の最前線に立つ多くの思想家たち、たとえばG・バタイユ、E・レヴィナス、M・フーコー、G・ドゥルーズ、そしてJ・デリダ等々が、ブランショの思考および文体に魅了されたこともまた事実だが——、まずはその妥当な理解と全体的視野の獲得が目指されることは当然である。そして、その目的がおおよそ果たされてきた今日、これまで保留されてきたブランショの他の諸主題について取り上げる時期が到来しており、その一つが本稿で取り上げる「芸術論」である。

この時期のブランショの主要な関心は、『終わりに対話』（一九六九年）の冒頭で明示される言葉によれば、「芸術のような、文学のような何かが存在するという事実によって、いったい何が賭けられているのか?」（EI VI／九）である。実際、『文学空間』でのブランショは主に文芸作家——カフカ、マラルメ、リルケ、ヘルダーリン——の作品、日記、書簡を参照しながら「芸術」を考察する。言い換えれば、ブランショ

は文学・文芸にこそ芸術の本質が現れていると考える。こうした外見上の文学中心主義の態度も、彼が「書くこと」(écriture)にその探求の目を向けていることに由来する。実際、今しがた挙げた『終わりなき対話』でも、「文学」よりは「エクリチュール」の語が頻繁に使われるようになる。ブランショが文学のエクリチュールにこだわる理由、あるいは文芸芸術と絵画芸術の差異とは、他でもない「言語」である。文学の問いは言語一般についての問いである。たとえばそれは、言語学者F・ソシュールに端を発して開花した、当時の思想潮流(いわゆる構造主義、ポスト構造主義)の一表象と見ることもできよう。

とはいえ、本稿で注目するのは彼の言語論ではなく芸術論である。そもそも「書く」という動きは絵画の「描く」動きとも根底において通じており、実際ブランショは『文学空間』で作家だけでなく折に触れて画家についても言及しながら論を進めている。たしかに、言語の問いを探求する目的からすれば、芸術についての考察はあくまで通りがかりの問題かもしれない。けれども、ヘルダーリンとファン・ゴッホについて「狂気」を軸に考察するブランショの言葉を聞くと¹、そこには芸術または芸術家に対して向けられたブランショの真剣で誠実な眼差しがうかがえる。要するに、芸術家と呼ばれる者たちがいったい何と出会い、何を体験しているのか、ブランショはその根源的経験に潜ろうとしている。本稿はこうした観点から、エクリチュールの概念を作家固有のもの、つまり言語表象の産出操作のみに限定することなく、画家や彫刻家といった造形表象の産出操作にまで拡大してとらえ(彫刻制作における空間に刻印し跡を残す運動はまさしくエクリチュールの一形態である²)、エクリチュールと芸術作品一般(の誕生)の関係を考察しながら、ブランショの考える芸術論をたどってゆく。

2. 世界からの追放

『文学空間』は「本質的孤独」と題された章で始まる。ブランショによれば、芸術家の経験、作家あるいはエクリチュールの経験とは、まず第一に「孤独」である。とくにそれが「本質的孤独」と言われるとき、その経験は単なる孤立状態でも、精神的集中でもない。それは世界から追放された、流刑者の彷徨の孤独である。どうということだろうか。

まず、ここでの世界とは「道具的世界」あるいは「労働の世界」である。一方で、われわれは世界のなかに存在し、世界のなかで暮らしているが、われわれがそこで出会う事物は、ほとんどすべて「道具」である。事物はどれも、われわれの一般的現実においては、人間の役に立つ道具として存在している。人間が登場して以来、事物はもとの純粹状態(自然状態)から引き剥がされ、人間の生活に道具として組み込まれている。人間の世界はそうのように道具で囲まれた世界、道具的世界である。他方、そうした道具(的世界)はすべて「労働」によって作り出されている。材木を切り出し、鉄を掘り出し、工場で生産する。あるいは、その労働のために食事や休養、娯楽を提供したり、生産過程の運営のために財政管理や経済的援助を行なう労働がある。人間の世界はそうした労働の世界でもある。そして結局、道具と労働は現実には絡み合っており、ある道具を生み出す労働のための道具があり、ある労働のための道具を生み出す労働がある。世界は道具的労働世界である。

しかし、世界には道具ではない事物もまたいくらか存在する。その一つが「作品」である。作品は、たしかに道具と同様、事物をその純粹状態から引き剥がし、加工した結果の産物ではあるが、けれどもそれはもはや道具のように何かしらの実用の役に立つものではなく、労働を実質的に助けるものではまったくない。他方、道具を作り出す作業ではないという点で、作品の制作は労働からは区別される。役に立つ何かつまり道具を作り出す操作こそが労働であって、創作活動はこの点で何も生み出していない。労働社会から見れば、したがって、芸術活動は「遊び」である。社会に属する人間たちはそれぞれ社会のために働き、節度をもって真剣に従事する。そこには意味と価値と国家がある。芸術は、生産を目的として効率的に活動するそうした社会の秩序に属さない。それは無意味で、無節操で、倒錯した活動である。したがって、芸術を志す者に対して世間は言う――「それはいったい何の役に立つのか?」

芸術の場合、エクリチュールの場合はそうした「無為」(désœuvrement)の空間である。この語は通常は単に「為すべきことの無い状態」を言うが、ブランショはそれを「仕事、作品、営み」(œuvre)との関係から使用する。すなわち、書(描)くという行為(エクリチュール)は、役に立つ何か(道具的作品)を作り出すような労働的行為ではなく、それはむしろ人をそうした労働の世界、有為の世界から退避させる³。それゆえ芸術活動はしばしば「暇つぶし」と言われ、

「何もしていないこと」と同列にみなされる。書(描)く者は、「存在から決して何も作り出されない場である、無為の空虚な深みに属している」(EL 51／五〇)。そして、ブランショによればそこには時間が不在である。「書くこと、それは時間の不在の幻惑に身を委ねることである。われわれはおそらくここで孤独の本質に近づいている」(EL 25／二二)⁴。「時間」は社会のなか、労働する者にこそ属している。書(描)く者はけれども社会のために労働することなく、道具を作らず、この意味で彼らは社会の時間の外に脱け出ている。「この他なる時間に属する者」(EL 51／五〇)たちは暇つぶしばかりしていて、結局何もしておらず、この咎で世界から追放された者たちであり、流刑者として孤独に彷徨しているのである。

3. 道具と作品

けれども、たとえばバタイユのような人の立場からすれば、芸術においてこそ人間の、生命の本来の姿が表出する。労働社会はむしろそうした生命の本来的な現象を抑圧し、禁止したところに成り立っているにすぎない⁵。ここからバタイユが芸術(遊び)をそうした禁止の侵犯とみなし、そこに宗教的なものへの接近を見て取るのに対し、バタイユと同様に芸術活動に人間存在の本質を探るブランショは、もっと芸術家のそば、作品のそばにとどまる。

そもそも、道具と芸術作品の違いは何か。道具が労働の産物であり、作品が創作活動の成果であることは確かだが、両者ともに人間によって作り出されたものであるという点では違いはない。あるいは、たとえば日常の道具に芸術性を付与した「民芸品」といった観点では、道具もまた「作品」とみなすこともできるし、他方、ある種の娯楽映画のような芸術作品を、鑑賞者を楽しませたり感動させたりするものとして、役に立つ「道具」と捉えられないこともないだろう⁶。だが、ブランショの思考では、道具と作品を分ける点は、作り出されたものがもたらすそうした機能や効果にはない。ブランショによれば、「作品とは何にもましてそれがそこから作られたところのものである」[l'œuvre est éminemment ce dont elle est faite] (EL 296／三一三―四)。つまり、作品とは材質(matière)である。絵画はキャンバスと絵具であり、彫刻は木や石や青銅である。芸術作品を道具から区別する

境界はここにある。

たしかに道具も材質から作られるが、材質がその道具の実用性に適していればいるほど、材質はいっそう無に近づき、そして究極的には、すべての道具は非物質的なものとなり、交換のめまぐるしい回路に巻き込まれてゆく。その最良の例は貨幣である。貨幣は、紙幣は紙、硬貨は銅や亜鉛、ニッケル、アルミで作られているが、それらは使用可能な状態であるかぎり、つまりどれだけ折り曲がり、しわくちゃになり、汚れ、欠け、摩耗したとしても、新品のものと同価値に使用される。貨幣はそうのように材質に依存しない。したがって、貨幣は究極的には材質なしで使用される。今日の電子マネーはまさしく実体的な事物なしで流通しているだろう。

これに対して芸術作品は、道具において消滅するものつまり材質をありありと現れさせる。「彫像は大理石に栄光を与える」(EL 296／三一三)。形を与えられた大理石、たとえばミロのヴィーナスは、ヴィーナスという女神(の表象)であると同時にまさしく「大理石」としてそこに実在している。この大理石はここで女神という栄光に照らされてそこに存立している。道具がその利用性や機能によって価値が決まり、そしてこの道具的使命の円滑な遂行のために材質は可能なかぎり背景に回されるのに対し、芸術作品では材質はむしろ前景に現れてくる。「石は〔道具的〕使用によって利用され、消費され、否定されもしない。そうではなくて、石は肯定され、その暗黒のなかで、すなわち石自身へのみ通じている道において、明らかにされている」(EL 297／三一五)。ヴィーナスへと加工された大理石は、今や、道具性とは別の意味を付与され、栄光を与えられて、道具よりはるかに価値のある事物(オブジェ、作品)として称賛される。また、道具が使用不可能になった途端にすぐさま新しいものと交換され、つまり代替可能であるのに対して、芸術作品は決して交換されえず、代替不可能な唯一無二のものとして厳重に保存され、破損や劣化は細心に修復される。彫刻家と道路工夫は、したがって、その作業において共に「石」を使いながらも、両者がそこから産み出すものは本質的に異なっているのである。

さて、大理石が彫像として産み出される時、ただの素材(石)ではないものとして交換不可能になるのは、ブランショによれば、そこにある種の「深み」が与えられるからである。ヴィーナスの彫像はヴィーナスの栄光を付与された大理石である。絵画もまた、色や線によって形を成し、そしてこのとき、色や線は材質としてしっかりとそこに実在しつつ、それ

が全体で構成しているもの(描かれているもの)によって鑑賞者に何かを訴え、その意味で、それらは単なる素材を超えた一種の深みを湛えている。詩や小説もまた然り。ブランショは作品に宿るこの深みを「原質的深み」(la profondeur élémentaire)と呼ぶ。芸術作品は自らの材質性を際立たせ、そこに奥行きを現れさせる。同じ材質でありながら、一方は道具、他方は作品とみなされることになる、その本質的な分割線であるこの深み、これが人間における芸術的経験へと通じている。

4. 人間の限界——ゴッホの経験

ある作品が「芸術的」であると評価されるのは、そこに芸術の本質が実現されていると判断されるからである。「芸術が求めるもの、実現しようと試みているもの、それは芸術の本質である」(EL 291／三〇八)。芸術の本質が現れている作品こそが——その判断がきわめて難しく、しばしば誤りさえすることは、歴史的事実である——芸術作品と呼ばれる。この芸術的本質が、ブランショの思考では、原質的深みと呼ばれている。真に芸術的な作品は、その材質を通して、原質的な深みを現れさせている。

作品は原質的奥底の方へ向けられている。この境域は原質[エレメント]の深みと影である。そして、この原質についてわれわれが知っているのは、諸々の道具的事物が少しもこれを含意していないということである。けれども、あらゆる芸術は存在という外見において、つまり芸術が材質——そこから作品が作られたと事後的に言われるところの材料——に与える存在の現れにおいて、この境域をわれわれの間に生じさせる。作品というたった一度の出来事のなかで。(EL 298／三一六)

芸術作品には芸術的本質としての原質的奥底が垣間見えている。その奥底こそ、芸術家が作品と出会った場であり、第二章で問題とされた本質的孤独の場、すなわち芸術的経験としてのエクリチュールの空間である。ブランショによれば、したがって、この深みはヘルダーリンにおける「母なる大地」であり、リルケが「大地よ、目に見えぬものとしてわ

れわれのうちに再生すること、これこそお前の望むところではないのか?」と呼びかけるところのものであり、ファン・ゴッホが「私は大地につながれている」と言うときにわれわれに示しているところのものである。そして、注目すべきは、ブランショがそれを影や暗黒、とりわけマラルメの経験にもとづいて「夜」や「真夜中」と表象することである⁷。「大地」とはゆえに地上ではなく地下であり、芸術家の経験はそうした「原質的暗黒」(EL 300／三一七)⁸の経験である。

ブランショは何故、芸術的経験をそうした陰影の言葉で叙述するのか。一般に、そうした経験はどちらかと言えば、「神の啓示」や「幻視」(ヴィジョン)として、光や明るみの言葉で語られることが多いだろう。しかし、ブランショの観点ではそれはむしろ暗夜に起こる⁹。なぜならそれは「死」とかわるからである(「深く暗黒の地点、そこへと芸術、欲望、死、夜は向かうように思える」(EL 225／二四〇))。ブランショはこうした芸術家の経験についてリルケの思考を参照する。リルケは手紙で次のように書いている。「芸術作品はつねに、ある危険が冒されたことによる産物である。この危険とは、極端まで導かれる経験であり、人間がもはや人間であり続けることのできない地点まで至った経験である」(EL 316／三三五)。芸術作品の誕生は一つのリスクに結ばれている。それは極限的な経験であり、「人間がもはや人間であり続けることのできない」危険な経験である。人は、芸術作品を制作しようと欲するとき、そして真に芸術的な作品を生み出すための源泉に到達するとき、最も極端な危険にさらされる。「本質的な危険。そこでわれわれは深淵に触れる」(EL 320／三三九)。

書(描)く行為はそうした芸術的経験へと通じており、そしてそれは一つの限界的な経験である。そうした契機を通して、それが作品として現れている最も顕著な例が、ファン・ゴッホである。

それはあたかも、実存の究極的な源泉が一時的に目に見えるものとなって現れ、われわれの存在の隠れた諸根拠がそこで直接にまっさき姿で活動しているかのようである。われわれがそれに長く耐えることができず、できることなら無縁のままでいたいほどの恐るべき震撼、それがファン・ゴッホの偉大な作品のうちには、和らげられ部分的なものとなって表れている。だが、それでもなおわれわれはそれに長く耐えることができない。それは人を動揺させ混乱に陥れ、いっさいの尺度を越え

て出る。それはわれわれの世界をなすものではない。
(FE 12-3／二一五)

ゴッホとはまさしく「人間の限界」に立ち会った者である。それは、ヘルダーリンも同様に踏み込んでしまった、「人を無疵のままにはしておかない法外な体験」であり、「あらゆる姿・形の手前にあり、あらゆる表現以前にあるもの、ハイデガーが『いかなる支えも停止点もない混沌の震え、直接的把握をすべて失敗させる媒介なきものの力』と呼んだもの」である(FE 16／二一九)。この「形而上学的深層」に触れた者は「戦慄、恐怖、法悦へと引き渡」され、「日常の振る舞いは以前に増して情熱的で奔放で自然的なものとなるが、同時に非合理で霊鬼的〔*démonique*〕な様相を帯びてくる」(FE 17-8／二二〇)。すなわち、彼(女)は狂気に陥り、動物的に錯乱し、精神病となる。だからこそそれは最も極端な危険、「本質的な危険」であり、極限の経験である。

5. 源泉の「世界内の空間」

芸術的経験は一つの限界的な経験として、そこへ到達した者を狂気へ開く。狂気とは精神的な死であり、哲学的には理性的自我の崩壊を意味する。社会で労働し、暮らしている人々は皆多かれ少なかれ理性的であり、自立した自我をもっている。この自我を喪失した者、取り返しのつかない仕方で失ってしまった者は、それゆえ、もはや社会で生活すること能わず、狂人ないし精神病者としてしかるべき施設に収容される。普通、そうした破滅的経験はさしたる理由もなく不条理に人間に襲いかかり、当の者はなすすべなく、社会を脱落してゆく。芸術的経験を志向する者は、自覚的であれ無自覚的であれ、そうした本質的な危険に自ら近づいてゆく。それは言い換えれば自ら社会的秩序から脱け出ていくということである。道具的労働世界からの離脱であり、孤独な彷徨である。

けれども、芸術の側から見れば、それは世界を純粹にまなざすための離脱である。われわれの通常の生活世界では、あらゆる事物は人間の価値基準(役立つ／役立たない等)に応じて存在している。ある物は他のある物より価値があり、優れている。それは言わば偏った視線であり、先入観である。これとは反対に、ブランショによれば、「芸術はこ

の秩序を知らない」(EL 198／二一一)。芸術は日常の価値秩序で事物を見るわけではなく、事物をありのままの状態、純粹に自然に存在させようとする。芸術は人間的な利害関心から絶対的に距離をとって事物に臨む。「芸術は絶対的な無関心に即して現実に関心をもつ」——そして、絶対的な無関心という「この無限の距離、死とはこれである」(Ibid.／同上)。

世界から離脱して距離をとること、それがなぜ「死」と言われるのか。それは、世界の事物を純粹に利害関心の外で見ることに、あるいは世界からの離脱すなわち社会性の放棄とは、自我という価値判断の審級を手放すことだからである。自我とはそもそも社会的な構成物であり、つまり世界を社会的秩序にもとづいて措定するからこそ、自我は自我として存立している。芸術的経験においてはそうした秩序化は停止するのだから、当然、自我もまたその機能を停止することになる。絶対の主体としての自我のこうした消失こそは、死についてのブランショの思考の一つである¹⁰。したがって、ブランショは次のように言う。

芸術家の経験とは一つの脱自的経験であり、こうした経験として、死の経験である。[...]しかるべき仕方で見ること、それは本質的に死ぬことであり、見ることのなかに脱自というあの反転、死というあの反転を導入することである。(EL 196／二〇九)

とはいえ、この深淵は同時に生の源泉でもある。そこには生命の豊饒さが溢れており——それもまたゴッホの作品に見て取ることができよう——、それゆえに「戦慄、恐怖」だけでなく「法悦」もまた感得されるのである。ブランショはその空間(芸術的経験の場)をリルケの言葉を借りて「世界内の空間」(Weltinnenraum:EL 174／一八四)¹¹と呼び、次のように説明する。「それは事物の内奥であると同様、われわれの内奥でもあり、そこにおいて両者の自由な交流が生じ、[...]未規定なものの純粹な力が明確に現れる」(EL 174／一八四)。ここで人間的意識は、世間的秩序や自らの我に閉じこもらずに世界(事物)へと開かれ、自らの狭小な社会的視野を脱け出て無垢の世界と自由に交流する。そこではもはや自己が解消されて言わば事物と一体化して在り、リルケの経験によれば、「無限があまりに内奥まで浸透してくるので、それはあたかも瞬く星々が彼の胸の内できれやかに安らっているようであった」(Ibid.／同上)。

これまで芸術的経験は世界の外へ離脱する出来事として言われてきたが、それは正確には世界の内側で起こる。それは世界の内に開いた、世界の外へ通じる空間である。画家は、忍耐と情熱によるデッサンの果てに世界という鉄の壁に穴を開け¹²、そうした出来事に邂逅する。そのとき「われわれは深淵に触れ、深い存在に接近する」(EL 181／一九二)。世界はいまや人間的価値を脱ぎ捨て、「存在の無垢のなかにある」(EL 196／二〇九)。そのように事物を見るまなざし、このまなざしこそは「芸術」のまなざしである。

6. 可能性としての死、精神の発端としての死

そうは言っても、この文脈でブランショが一貫して叙述するのは死の主題である。世界内的空間で遭遇するのは死であり、芸術家はそうした試練に曝されるとブランショは言う。「詩人が出発点と呼ぶものは、《無限の始まりの緊張》である——それが起源としての芸術そのものであり、さらには〈開かれたもの〉の経験であり、真に死ぬことの探求である」(EL 200／二一三)。芸術家の経験は死の経験である。ブランショはなぜそこまで「死」にこだわるのか。それは彼がヘーゲルとハイデガーを相手に思考しているからである¹³。これまで語られてきた「世界」とは、実際、ヘーゲル(労働)とハイデガー(道具)の世界である。これら世界の構築の起源、零点にあるものが、ブランショの観点では、人間と死の関係である。したがって、世界を労働でも道具でもない別の観点から展望するためには、端緒で行なわれた死の規定を再び問いに付さなければならない。これがブランショの企図の一つである¹⁴。

ところで、ブランショが最も問題としているのは「書くこと」であり、さらに言って「言語」である。そして、言葉はまさしく死と密接に関連している。言葉は死の裏面であり、「死の迂回」(EI 88／一五八)である。ブランショはそのことを『文学空間』より以前の「文学と死への権利」で述べる。

話す能力が、私のなかで、私の存在が不在であることにも結びついている、ということは明らかである。[…]
そうしたわけで、真の言語が始まるためには、その言語をもたらすことになる生が自らの無をあらかじめ経験する必要があり、生が「深みのなかであらかじめ震

え、生において固定し安定していたものすべてが、あらかじめぐらつく」¹⁵必要がある。(LD 313-4／四一〇—一)

ブランショはここで、言語と死の関係についてのヘーゲルの考えを提示している。「話す能力」は「私の不在」すなわち「死」に結びついている。言葉は、自らの死を先取りして経験した者において現れる。まさしくそれが「精神の始まり」であり、死はそうように言語的宇宙の中心に位置している(EI 60／一一八)。

これを踏まえて、『文学空間』でブランショは死に関するハイデガーの考えに言及する。

現代のある哲学者〔ハイデガー〕が死を人間の絶対的に固有な極限の可能性と名付けるとき、彼は、可能性の起源が人間においては死ぬことができるという事実¹⁶に結びついていること、そして死はなお人間にとって一つの可能性であるということを示している。人間は死という出来事によって可能なものから脱け出て不可能なものに属することになるが、にもかかわらず、この出来事は人間の支配の内にあり、彼の可能性の極限の契機である(彼が死について、それは「不可能性の可能性」であると言うことで表現しているのはこのことである)。それ以前にすでにヘーゲルが認めていたように、労働、言語、自由そして死は同じ一つの運動の諸側面にすぎず、そして、死のかたわらに決意して滞在することだけが、人間が活動的な虚無になること、つまり自然的現実を否定し変容し、闘争し、労働し、知り、歴史的存在となることを可能にする。(EL 321-2／三四〇)

やや長く引用したが、要するにブランショはここでハイデガーの「死へ臨む存在」とヘーゲルの「精神の生」つまり「死に耐え、死のなかに自らを維持する生」¹⁶とを結びつけて考えている(この連結の妥当性についてはここでは措いておく)。いずれも死を「可能性」として捉える思考であり、同時にそれが人間存在の根本問題として論じられている、とブランショは読む¹⁷。彼の観点からすれば、「書(描)くこと」——本稿において「芸術的経験」として追求されてきた出来事——において問題となっているのはまさしくこの境域である。

そして、何よりも重要な点は、死に直面し、それに怖気づくことなく、そこに身を持つことで、この否定の力が我がものとされる、ということである。死は支配され、自己固有化され、有用な能力へと変容される。「私は死となお関係を保つことで、死を一つの能力として自己へと適合させ、固有化する」(EI 60／一一八)。そのように「能力として捉えなおされた死」(Ibid.／同上)は、現実の諸事物を否定というかたちで消し去り、しかし完全に消し去るのではなくある程度残し、要するに「形成」する。それは言わば「引き留められた消失」¹⁸であり、そのように対象を否定しつつ形を与えるこの操作が「労働」であり、すなわち「止揚」(Aufhebung)である。だからこそ、死は「精神の始まり」である(EI 60／一一八)。こうして社会は労働の社会として構築され、その産物である道具で溢れる。

同様にまた、死とのこの関係を端緒にして言語が登場する。ヘーゲルの考えでは、そしてブランショの読解でも、こうした否定作用こそがまさしく言語の能力である。ブランショはすでに「文学と死への権利」で次のように書いている。

この女、と私が言えるためには、私は何らかの仕方で彼女から彼女の肉と骨でできた現実を奪い、彼女を不在にさせ、彼女を亡き者にしなければならない。言葉は私に存在を与えるが、存在を奪われた存在を与える。言葉とはこの存在の不在であり、その虚無、それが存在を失ったときに残っているもの、つまり存在していないという単なる事実である。(LD 312／四〇九)

事物の言語化(名付け)、それもまた一つの「止揚」であり、また、その実体の否定として、一つの殺害である。言語化された事物はそれ以後、その実体なしで、観念として、語だけで存在するようになり、そのように扱われる。「ライオン」はもはやその実在なしにわれわれの会話に用いられる。現実のライオンはもはや不要なのだ。

7. 死の表現とその失敗の反復

そうすると、芸術はどうなるのか?というのも、すでに見たように、芸術(エクリチュール)は労働世界からの追放であり、社会から見ればその作業は上記のような社会構成的な労働

ではなく単なる暇つぶし(無為)なのだから。あるいは、「もし人間が全面的に可能性であるとしたら、いかにして人間は一つの芸術[作品]を自らに与えるのか」(EL 322-3／三四二)。というのも、可能性としての死の能力(労働)が作り出すのはすべて「道具」であるのだから。このように問うことでブランショが言わんとするのは「根底的な逆転」であり、すなわち、芸術作品とは不可能性としての死による産物である、という洞察である。

人間は死と、可能性の関係ではない関係をもっている。この関係は、支配にも、了解にも、時間の労働にも導くことなく、人間を根底的な逆転へとさす。そうするとこの逆転は、作品が触れるに違いない根源的経験ではないだろうか?(EL 323／三四二)

このとき、死はもはや労働と言語を人間にもたらす可能性ではなく、人間が固有化して自己の能力へと変容できる力ではなくなる。そのように死を否定作用の能力としてとらえないこと、これこそブランショの狙いである。「死という語を否定なしに読むこと、それは死から決断の刃と否定の力とを取り去ることであり」、可能性としての死ということから遠ざかることであり、そして「この経験が芸術の経験である」(EL 325-6／三四五)。人間の、社会の、歴史の根源である死の支配、死の固有化という操作の転倒、死へのかかわりの「根底的な逆転」を、ブランショは芸術の経験に見る。すなわち、芸術家の経験とは死を固有化できないという挫折の経験である。ちょうどゴッホの生涯が狂気との勝ち目のない絶えざる闘いであったように。

ブランショによれば、芸術家はそうした場面において「ある漠然たる空虚な外部」が脅威的に差し迫ってくるのを体験する。この外部は、「中性的で、無にひとしく、限界をもたない実在であり、おぞましい不在、息を詰まらせるような圧縮である」(EL 326／三四五)。芸術的経験において、死はそうした外部として、支配不可能なものとして、すなわち「私に固有な死」ではないものとして、芸術家に迫ってくる。「その結果、私は決して死なず、《ひとが死ぬ》。ひとはつねに、自己とは別の者として、中性的の水準で、永遠の〈それ〉という非人称[l'impersonnalité d'un Il éternel]の水準で、死ぬ」(EL 323／三四二)。

生きとし生けるものとして、ひとは死ぬ。寿命で、病気で、事故で、災害で、犯罪に巻き込まれて、ひとは死ぬ。だが、

「ひとは死ぬ」という事実は、ひと一般の死を言うにすぎず、誰か特定の個人の死を言っているわけではない。火災で四人のひとが亡くなりました、飛行機事故で七十名のひとが亡くなりました、空爆で三百人のひとが死にました…。ここでは、ひとが死んだことは分かるが、誰が死んだのかは分からない。「ひとは死ぬ——死ぬ者は無名である」(Ibid./同上)。ひとはそのように無名のまま死ぬ。それは人称をもたない、「非人称の死」(EL 201/二一四)である。芸術的経験の危険によって覚知されるのは、そうした非人称(ひと)の死であり、より正確には、「私」もまたそのように無名の「ひと」として死んでゆかねばならないという事実である。なぜなら、ブランショの考えでは、死は決して私に固有のものとはならないからである。私は私の死を死ぬことはできない。「この死において私は死なず、死ぬ能力を失っている。この死においてはひとが死ぬ。ひとが死に続け、ひとが死ぬのを終えることがない」(EL 202/二一五)。死ぬことの経験においては、非人称的な「ひと」が「私」を覆いつくし、「私」は自分固有の死に支えられた確固たる主体性を喪失する¹⁹。

こうした経験にあって、芸術家とはいかなる者であるか、あるいはそう呼ばれる者は何を為すのか。

ひとは死ぬ。そのことは何でもない。しかし人間は自らの死から出発して存在する。[……]人間は自らの死を作り出し、自らを死すべき者にし、これによって制作能力を自らに与え、自らが作るものにその意味と真理を与える。(EL 118/一二三—四)

自分自身の死を自覚し、自分の死を作ること、それがそのまま作品の制作に通じる。芸術家とは、それゆえ、「作品を作り出そうと望み、死を自らの作品にしようとする」者のことであり(EL 157/一六四)、あの無名の死に「自分の名前と自分の顔を与えたいと望む」者のことである(EL 163/一七一)。

われわれは自らの死の表現者[figurateur]であり、自らの死の詩人でなければならない。(EL 160/一六八—九)

けれども、そうした試みは不可能であり、芸術であるかぎりは不可能でなければならない。その試みが成功したならば、それはもはや芸術ではなく労働となるだろう。では、いっ

たいどのような行為が芸術の活動となるか。ブランショによれば、一方で、社会的な労働の本質が否定することであるとすれば、労働の反対である芸術家の彷徨(無為)とは「肯定すること」(EL 326/三四五)である。この肯定は、始まりも終わりのない永続であり、要するに「再開始、反復、宿命的回帰」(EL 326/三四六)である。無名の死に自らの名を与え、死を自らの作品(固有物)にし損ねること、そうして再び作り始めること、この反復、この宿命的な繰り返しこそが、芸術の活動であり、唯一、死の非人称性を肯定することである。こうした意味で、自分の作品に満足せず、再び作り始め、繰り返し作る者、失敗を反復する者こそが、真の芸術家である。だからこそ、そこにはパッション——情熱と受苦——があるのだ。

8. おわりに

芸術的経験の空間で出会われる不可能な死あるいは非人称的な死は、その後のブランショにおいては「中性的なもの」として、あるいはレヴィナスの思考を経由してからは「他なるもの」としても、思考されるようになる。けれども、デリダが言うように²⁰、ブランショとレヴィナスが共有しているのはあくまで「有限性」(死)に関する批判と否定についてであり、レヴィナスがその思想を「終末論」として展開してからは、もはや両者は同じ道を歩んではいない。この点に加え、フーコーがブランショの思考を端的に表現した言葉を重んじれば、非人称的な死の問題とは、端的に言って「外」の問題であると言っていいだろう。実際、本稿で見た通り、芸術的経験あるいはエクリチュールの空間とは世界の内部に開いた外部であったし、ブランショ自身、「不可能性とは〈外〉との関係である」(EI 66/一二八)と書いている。

そして、この出会ってしまった「外」にいかに対応するかで、芸術家と哲学者が区別されたのだった。それを史上最も大胆かつ強力な仕方で見事に「固有化」(体系化)してしまったのがヘーゲルである。ところで、これについてのバタイユの見解は本稿の観点からしても大変興味深い。

私[バタイユ]の想像では、ヘーゲルは極点に触れたのである。彼はまだ若く、自分が発狂するかもしれないと考えた。私はヘーゲルが逃避するために体系を練り

上げたのだとさえ考えている。〔…〕極点の記憶が、気づかれた深淵へと彼を連れ戻す。その深淵を消去するために！体系とは消去である。²¹

バタイユの想像に従えば、ヘーゲルもまたゴッホと同様の危険に触れたわけである。ただし、一方は偉大な哲学者となり、他方は狂人となった。

だが、この狂人を突き動かしていたのは言うまでもなく「パッション」である。再びブランショが書いている。「不可能性とは〈外〉との関係である。そしてこの関係のない関係はパッションであるから〔…〕、不可能性とは〈外〉のパッションそのものである」(EI 66／一二八)。ゴッホは「外」に触れ、「人間がもはや人間であり続けることのできない」危険を経験し、それでも踏みとどまって、描いた。それは、ブランショがセザンヌについて描いている際のパッションに他ならない²²。このパッションに従って、自らの限界の経験を表現しようと試み、失敗し、それを繰り返した結果、ゴッホは偉大な芸術家の仲間入りを果たした。彼は単なる狂人でも、平凡な精神病患者でもなく、ブランショの芸術理論を体現した「比類なき狂人」であったのである。

註

ブランショからの引用のうち、繰り返し言及される著書については下記の略号と頁数を()に併記して、本文中に組み込んだ。算用数字は原本の、漢数字は訳本の頁数である。また、引用文中の傍点強調は原文のものとし、〔 〕内は引用者による。翻訳は、諸先達による各々の既訳を使用または参照しながら、適宜変更を加えて拙訳したものである。

EL : *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955(『文学空間』粟津則雄・出口裕弘訳、現代思潮新社、一九六二年)

EI : *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969(『終わりのない対話I:複数性の言葉(エクリチュールの言葉)』湯浅博雄・上田和彦・郷原佳以訳、筑摩書房、二〇一六年)

FE : « La folie par excellence », in Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh*, Paris: Minuit, 1953(「比類なき狂気」西谷修訳、『現代思想』第一一巻第一号、一九八三年)

LD : « La littérature et la droit à la mort », in *La part du feu*, Paris: Gallimard, 1949(「文学と死への権利」、『焔の文学』所収、重信常喜・橋口守人訳、紀伊国屋書店、一九九七年)

- 1 「彼らのような作品のなかで、創作者は命を落とす。彼は仕事によって、過剰な創作活動のために命を落とすのではない。そうではなくて、魂の激動と結びついた主観的な情動的体験、芸術家はその表現を創り出し客観的形式の真理にまで高めるこの体験が、実は同時に崩落へと導く過程でもある」(FE 18-9／二二〇―)。もっとも、ブランショはここでもやはりヘルダーリンに依拠して論を進めているが。
- 2 極端な例では、熊のひっかき跡さえ芸術であるとブランショは語る。「ある場合は、熊が芸術を作り出す。熊が、壁をひっかき、そこにひっかき跡の筋を残す。すると、仲間である人間が(当時[先史時代]、熊が人間のよく飼いならされた素晴らしい友であったというのが事実とすればだが)、驚きと怖れとともに、その筋のうちに発見する神秘的な線をもっと目に見える仕方ですそれに刻みつけようとして、その筋を縁取るのである」(M. Blanchot, « Naissance de l'art », in *L'amitié*, Paris: Gallimard, 1971, p. 16[「芸術の誕生」粟津則雄訳、『現代詩手帖特集版:ブランショ 不可能性の彼方へ』所収、思潮社、一九七八年十月、五五頁))。
- 3 西谷修『離脱と移動——バタイユ・ブランショ・デュラス』せりか書房、一九九七年、九一頁、三一四頁。
- 4 これは後に「中性的な時間」としても語られるようになる。「われわれはある他なる時間へと委ねられる——他なるものとしての時間、不在としての、そして中性的なもの(neutralité)としての時間へと」(EI 63／一二三)。
- 5 George Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), in *Œuvres complètes IX*, Paris: Gallimard, 1979, p. 31 sq.〔『ラスコーの壁画』出口裕弘訳、二見書房、一九七五年、六七頁以下〕
- 6 民芸品が、かなり作品的であるとはいえ、なお道具として使用可能であるのに対して、道具を完全に「作品」へと変容させたのがマルセル・デュシャンであろう。彼の『泉』に用を足す者はもはや存在しない。彼は事物を本質において変容させたのである。
- 7 作品に現実化されている原質的零点は「《真夜中》の現前」であり、此岸であり、〔…〕存在の無為の空虚な深みであり、出口も留保もない領域である。芸術家はそこで作品に没頭し、その起源をいつまでも探求する」(EL 46／四五)。
- 8 こうした見識は、たとえば草間彌生のような経験を考察するのに大変示唆的であろう。「夜、生と死や愛についての思いが心の中に湧きかえってしまうとき、ベッドから起きて筆をとり、ひとりで紙に向かいます。その耐えがたい孤独を乗り越えようと、沈思のめくるめく闘いを続けて、絵を描き、詩を書いてきました。こうして、今日まで私は生きてきたのです。〔…〕そんな思いで創作を続け、ふと気づくとすでに夜が明けてきて、窓の外にはうす明るい光が満ちています。私の人生は、深夜の芸術との何という闘いだったのでしょうか。絶えることのない自殺への願望をいつも断ち切ってくれたのは、芸術への思いと唯一無二の生命力でした」(草間彌生『水玉の履歴書』集英社新書、二〇一三年、一四五頁)。草間にとって芸術活動とはまさしく夜の孤独のなかでのエクリチュールである。
- 9 芸術的体験は要するにインスピレーションの体験であるが、ブランショはそれを「オルフェウスのまなざし」として把握している。靈感の場は地下の冥界であり、エウリュディケーを振り返るその瞬間

- が、芸術的経験(インスピレーション)の瞬間である。「〔振り向いてはならないという〕掬を忘れる欲望の忍耐の無さと軽率さのなかで、歌に気を配らず、エウリュディケーをまなざすこと、これこそまさしく靈感である」(EL 228／二四四)。
- 10 尾崎孝之『ブランショという文学』ユニテ、二〇〇九年、一九三頁。
- 11 あるいはブランショの別の著作では「〈外〉としての内奥性」とも呼ばれている(EI 65／一二七)。
- 12 ブランショは、ファン・ゴッホの忍耐とセザンヌの情熱について喚起している。ゴッホは手紙で次のように書いている。「デッサンとは何か?どのようにしてそこに到着するのか?それは、感じるものと為しうものとの間に見つかるように思える見えない鉄の壁に、通り道を開ける行動である。いかにしてこの壁を通り抜ければよいのか?というのも、力一杯叩いても何の役にも立ちはしないのだから。この壁に穴を開け、やすりを使って、ゆっくりと忍耐強く、自分の感覚に従って通り抜けなければならない」(EL 161／一七一)。セザンヌについては、ブランショは次のように書く。「だが、セザンヌの関心とは自己を表現し、絵画の歴史にもう一人余計に画家を付け加えてやることだったろうか?そんな動機から、彼は『描きつつ死ぬことを自らに誓った』ののだろうか?そんな理由で、彼はあの幸福なき情熱のなかに身を犠牲にしたのだろうか?疑問の余地はない。彼が求めたのは、一つの名前、すなわち絵画という名前だけをもつものである。だが絵画は、彼が働きかけるその作品のなかにしか見つからないし、しかもその作品は彼自身に彼の作品のなかだけに実存するよう要求する」(EL 315／三三二)。
- 13 「あれらの〔ブランショ〕の論文が何かある伝統に従属しているとしても、その場合われわれは、むしろ哲学を、とくにドイツ哲学を想わねばならぬ。あれらの論文は、ヘーゲルの展開しているような文学の現象学を、さらに延長させている(ブランショの思考はヘーゲルとは根源的に異なるものではあるが)。あるいは、ヘルダーリンに関してハイデggerの試みたような試論を、さらに延長させていると言い直してもいい」(G・バタイユ「モーリス・ブランショ……」清水徹訳、『現代詩手帖特集版:ブランショ』所収、前掲書、六一―二頁)。
- 14 「ブランショは、ヘーゲル的な歴史観を支える諸概念を問い直し、この諸概念の現実的な展開である『歴史』を打ち破る可能性を、芸術あるいは文学の問題のうちに現れる『書くこと』の要請に認めようとしていたのである」(上田和彦『レヴィナスとブランショ——〈他者〉を揺るがす中性的なもの』水声社、二〇〇五年、二八頁)。
- 15 ブランショによるヘーゲルの引用(G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke in zwanzig Bänden, Band 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 153 [『精神現象学』榎山欽四郎訳、平凡社ライブラリー、一九九七年、二三〇頁])。
- 16 G. W. F. Hegel, *op. cit.*, S. 36. [前掲訳書、四九頁]
- 17 「ブランショがヘーゲルとハイデggerの思想に注目するのは、二人の哲学者が、言語活動の可能性の問題を、人間の活動一般の可能性、ひいては、人間の存在の可能性の問題として論じていると考えるからなのである」(上田和彦、前掲書、六三頁)。
- 18 G. W. F. Hegel, *op. cit.*, S. 153. [前掲訳書、二三一頁]
- 19 「書くことと死ぬことにおいては、〈私〉の唯一性や特殊性は無化され、代替可能な『ひと』が反復可能な言語を紡ぎ出し、死の不確定な任意の行為者となる。こうしてブランショは、人間主体が言語や死を通じて自らの不可能性に遭遇し、この世界の〈外〉へと彷徨を開始する地点を『文学空間』および『死の空間』として規定するのである」(西山雄二『異議申し立てとしての文学——モーリス・ブランショにおける孤独、友愛、共同性——』御茶の水書房、二〇〇七年、二三―四頁)。
- 20 Jacques Derrida, « Violence et métaphysique », in *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967, p. 152. [『暴力と形而上学』、『エクリチュールと差異(上)』所収、若桑毅・野村英夫・阪上脩・川久保輝興訳、法政大学出版局、一九七七年、一九八頁]
- 21 G. Bataille, *L'expérience intérieure* (1943 / 1953²), in *Œuvres complètes V*, Paris: Gallimard, 1973, p. 56. [『内的体験』出口裕弘訳、平凡社ライブラリー、一九九八年、一〇八―九頁]
- 22 「セザンヌに画筆を手にしたまま死ぬ事を要求するあの情熱、母の埋葬のために絵を描くべき一日をさくことをも許さぬ執拗に繰り返されるあの黙々たる情熱が、自己表現の欲求以外に何の源泉も持たぬと考えて、いったいわれわれは満足できるのだろうか。彼が追求している秘密は、彼自身よりむしろ、絵と関わりがある、そしてもしその絵が、セザンヌに、セザンヌのことしか語らないならば、絵画について、彼には近づきえぬ絵画の本質について語らないならば、それがセザンヌにとって何の興味もないものであるのは明らかである。だからわれわれは、この要請を絵画と呼ぼう、それを作品あるいは芸術と呼ぼう」(M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris: Gallimard, 1959, p. 46 [『来るべき書物』栗津則雄訳、ちくま学芸文庫、二〇一三年、七〇頁])。